

JOANNA DITTRICH

(UNIwersytet ŚLĄSKI)

FILOZOFIA MUZYKI ARYSTOKSENOSA

WSTĘP

Βέλτιον ἴσως ἐστὶ τὸ προδιελθεῖν τὸν τρόπον
τῆς πραγματείας τί ποτ' ἐστίν, ἵνα
προγιγνώσκοντες ὥσπερ ὁδὸν ἢ βαδιστέον
ῥᾶδιον πορευώμεθα εἰδότες τε κατὰ τί μέρος
ἐσμεν αὐτῆς καὶ μὴ λάθωμεν ἡμᾶς αὐτοὺς
παρυπολαμβάνοντες τὸ πρᾶγμα¹.

„Na początku wypada zastanowić się, jakiego typu jest niniejsza rozprawa, aby mieć świadomość obranej drogi, celu, do którego zmierzamy, a także stacji, przy której się znajdujemy. Łatwiej nam będzie wtedy podróżować, dzięki temu unikniemy fałszywego zrozumienia rzeczy przez nieuwagę”².

Tymi słowami Arystoksenos przywołuje poglądy swojego mistrza Arystotelesa³ i wprowadza słuchaczy w tajniki traktatu *Harmonika*⁴. Podążając drogą

¹ R. da Rios, *Aristoxeni elementa harmonica*, Roma 1954, §39, s. 4-8.

² Arystoteles z wyżej wymienionych powodów zawsze wprowadzał słuchaczy w tajniki rozprawy. Podobnie czyni Arystoksenos. W cytowanych fragmentach *Harmoniki* Arystoksenosa powołuje się na własne tłumaczenie.

³ W ówczesnych czasach pozycja Arystoksenosa musiała być jedną z ważniejszych. Uczniowie twierdzą, że młody filozof wiązał nadzieje na zastąpienie Mistrza w szkole perypatetyckiej. Rozczarowanie i wstręt związany z wyborem Teofrasta może świadczyć o lekceważącym stosunku do śmierci zmarłego. Jeżeli sprawozdanie mówi prawdę, Arystoksenos wydaje się niedowartościowany. Być może dlatego w pracach z zakresu muzyki przedstawił swoją filozofię i biografię. Por. A. Barker, *Harmonic and Acoustic Theory*, [w:] idem, *Greek Musical Writings*, T. 2, New York 1989, s. 119. Por. H.S. Macran, *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford 1902, s. 86-87.

wytyczoną przez filozofa, pragnę wykazać, że muzyka oparta na klasycznej harmonii była kontemplacją⁵ wyższego Piękną i odpowiadała na potrzebę odczuwania więzi z Absolutem.

Nie ulega wątpliwości, że w starożytności ciągle poszukiwano wiedzy z zakresu muzyki. H.S. Macran, analizując *Harmonikę* Arystoksenosa, twierdził, że „o ile artyści byli muzykami bez znajomości nauk ścisłych, tak fizycy i matematycy byli ludźmi nauki bez znajomości muzyki. Ich analiza stawiała wszystkie muzyczne preferencje na tym samym poziomie. Ponadto uświęcała każdą wartość muzyczną, rozpatrywała piękne i szlachetne melodie na równi z brzydkimi i niegodziwymi. Do tego badała relacje arytmetyczne i relacje tych relacji, z których każda była równie cenna jak i bezwartościowa”⁶.

Arystoksenos jako pierwszy uznał muzykę za dyscyplinę naukową. Nadrzednym pragnieniem filozofa było zbadanie podstawowych koncepcji w odniesieniu do natury muzyki, czyli do muzyki samej w sobie, a także zdefiniowanie sensu i źródeł istnienia harmonii.

Uczeni twierdzą, że Arystoksenos dokonał rewolucji w filozofii muzyki⁷.

HARMONIA I JEJ ELEMENTARNE ZNACZENIE

Znaczenie słowa *ἀρμονία* wymaga starannego zbadania. Etymologia wskazuje na związek z czasownikiem *ἀρμόζω*, który znaczy spojść, zestawiać, dostosować, uporządkować, a w muzyce: harmonizować i dostrajać instrument⁸. „Spajanie” czy „wzajemne dopasowanie części” może odnosić się do stolarskiego spojenia dwóch kawałków drewna⁹, ale *ἀρμονία* wskazuje nie tylko na środki lub narzędzia spojenia¹⁰, w filozofii i w muzyce odnajdujemy całą gamę pięknych znaczeń tego słowa: w ujęciu ontologicznym *ἀρμονία* oznacza zasadę, na płaszczyźnie antropologiczno-filozoficznej wyraża pojęcie duszy,

⁴ Księga Suda przypisuje Arystoksenosowi autorstwo 453 ksiąg, z których nie pozostało nic znaczącego oprócz *Traktatu o rytmach* i trzech ksiąg *Elementów harmonii* zapisywanych w zależności od edycji jako: *Αριστοξένου ἁρμονικῶν τὰ σωζόμενα* (ed. P. Marquarda z 1868 roku), *Αριστοξένου ἁρμονικὰ στοιχεῖα* (ed. H.S. Macrana z 1902 r.), *Elementa harmonica* (ed. R. da Riosa z 1954 roku). Podążając za współczesnymi badaczami muzyki starożytnej, tj. M.L. Westem i J.G. Landelsem, posługuję się klasycznym określeniem *Harmonika*.

⁵ Δόξα τ' ἂν αὐτῇ μόνῃ δι' αὐτὴν ἀγαπᾶσθαι· οὐδὲν γὰρ ἀπ' αὐτῆς γίνεται παρὰ τὸ θεωρῆσαι. Zob. Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, Oxford 1894, 1177 b 1-2. „[Kontemplacja] jest też, jak się zdaje, jedyną rzeczą, którą się miłuje dla niej samej; bo nic innego nie rodzi się z niej prócz samej kontemplacji”. Aristoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 2007, 1177 b 1-2.

⁶ H. S. Macran, op. cit., s. 88.

⁷ Por. M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 19. Por. A. Barker, op. cit., s. 120. Por. H.S. Macran, op. cit., s. 89.

⁸ Zob. *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, T. 1, Warszawa 1958, s. 330.

⁹ W słowniku ciesielskim – dopasowanie gniazda i wpustu.

¹⁰ Zob. *Słownik grecko-polski*, op. cit., s. 330.

na płaszczyźnie etycznej – cnotę, wewnętrzny ład i porządek¹¹, a w odniesieniu do samej muzyki może wyrażać nastrój, zgodność dźwięków, metodę strojenia lub tonację i melodię. Wieloznaczność tego słowa wyraża typowo grecką wizję rzeczywistości¹².

Z harmonią nierozzerwalnie związane jest doznawanie piękna¹³. W *Metafizyce* Arystotelesa czytamy, że „najwyższymi postaciami piękna są: porządek, symetria i definiowalność” (τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὀρισμένον)¹⁴. Tę samą koncepcję wyraża fragment *Poetyki*: „Każda piękna rzecz, tak jak wszelkie dzieło składające się z części, nie tylko swe części musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość. Piękno bowiem polega na [odpowiedniej] wielkości i porządku”¹⁵ (ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν)¹⁶. W ujęciu Arystotelesa piękno tworzy doskonałe proporcje i jest tożsamy z greckim pojęciem symetrii. W tym aspekcie istotą istnienia harmonii byłaby proporcjonalność, zgodność, współistnienie lub doskonałe dopełnienie w wymiarze czasu i przestrzeni. Czy harmonia jest tajemniczą energią, dzięki której elementy i cząstki wiążą się w całości?

U Arystoksenosa termin ἁρμονία oznacza wiedzę dotyczącą skal, a także naukę, która ustanawia system ściśle powiązanych dźwięków¹⁷.

Οὐδὲν δὲ τῶν αισθητῶν τοσαύτην ἔχει τάξιν
οὐδὲ τοιαύτην¹⁸.

„Nic spośród rzeczy postrzeganych zmysłami nie zachowuje tak wielkiego i wspaniałego porządku”. Harmonię możemy zapisać jako skalę lub system tworzący całość, którego części są dostosowane do ich właściwych relacji. O takiej harmonii, której przedmiot zawiera fundamentalne początki, wszystko, co odnosi się do teorii systemów i tonacji, czytamy już w pierwszej księdze *Harmoniki*:

¹¹ G. Reale, *Słownik, indeksy i bibliografia*, [w:] idem, *Historia filozofii starożytnej*, tłum. E.I. Zieliński, T. 5, Lublin 2008, s. 88.

¹² Ibidem, s. 88.

¹³ Καλὸν μὲν οὖν ἐστὶν ὃ ἂν δι' αὐτὸ αἰρετὸν ὄν ἐπαινετὸν ἦ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὄν ἡδὺ ἦ, ὅτι ἀγαθόν. Zob. Arystoteles, *Rhetorica*, Oxford 1959, 1366 a 33-34. „Pięknym jest to, co zasługuje na uznanie dzięki temu, że jest samo przez się godne wyboru, lub to, co będąc dobrym, jest przyjemne przez to, że jest dobre”. Zob. Arystoteles, *Retoryka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, 1366 a 33-34.

¹⁴ Idem, *Metaphysica*, na podstawie tłum. T. Żeleźnika, oprac. M. Krąpiec, A. Maryniarczyk, T. 2, Lublin 1996, 1078 a 36-b 1.

¹⁵ Idem, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, 1450 b 34-37.

¹⁶ Idem, *Poetica*, Oxford 1965, 1450 b 34-37.

¹⁷ H.S. Macran, op. cit., s. 224.

¹⁸ R. da Rios, op. cit., §10, s. 7-8.

Τῆς περι μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς
 οὔσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ἰδέας μίαν
 τινὰ αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ τὴν ἀρμονικὴν
 καλουμένην εἶναι πραγματεῖαν, τῇ τε τάξει
 πρώτην οὔσαν ἔχουσάν τε δύναιμι
 στοιχειώδη. τυγχάνει γὰρ οὔσα πρώτη τῶν
 θεωρητικῶν, ταύτης δ' ἐστὶν ὅσα συντείνει
 πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων
 θεωρίαν¹⁹.

„Odnoszenie do nauki o melodii, która składa się z wielu części i rozpada na wiele działów, należy stwierdzić, że jednym z nich jest nauka odnosząca się do harmonii [zwana harmoniczną], niezbędne jest uznać ją w kolejności za najważniejszą i przypisać jej elementarne znaczenie. Albowiem będąc pierwszą spośród rozpraw teoretycznych²⁰, o tyle należy do niej, o ile zmierza do zbadania zarówno systemów, jak i tonacji”.

Zdaniem filozofa, każdy rodzaj harmonii jest określony przez naturę, dlatego Arystoksenos odrzuca matematyczne teorie pitagorejczyków. Nie akceptuje ich zasad, ponieważ starają się ustalać fakty bez podania właściwej przyczyny; „zajęci tworzeniem czysto fizycznych i matematycznych dźwięków, nie dostrzegają, że istota dźwięków muzycznych leży w ich dynamicznej relacji względem siebie”²¹. Innymi słowy, pitagorejczycy, zdaniem filozofa, pozostają poza sferą muzyki, nie traktują jej jako całości, a do tego wykluczają postrzeganie zmysłowe²². Z drugiej strony Arystoksenos odrzuca empiryzm. Krytykuje swoich poprzedników²³, twierdząc, że są zaślepieni analizą pojedynczych faktów i nie podejmują próby skompletowania wiedzy. Ustalone przez nich prawa są niedopuszczalne²⁴!

¹⁹ Por. ibidem, §5, s. 4-9. Por. H.S. Macran, op. cit., s. 165. Por. P. Marquard, *Die Harmonischen fragmente des Aristoxenus*, Berlin 1868, s. 47.

²⁰ Por. Εἶναι. αἱ μὲν οὖν θεωρητικαὶ τῶν ἄλλων ἐπιστημῶν αἰρετώταται, αὕτη δὲ τῶν θεωρητικῶν. Nauki teoretyczne są zatem wyższe od pozostałych, a ta [metafizyka] jest najwyższa z teoretycznych. Arystoteles, *Metaphysica*, ed. cit., 1026 a 22-23.

²¹ H.S. Macran, op. cit., s. 87-89.

²² Arystoksenos zgadzał się z pitagorejczykami jedynie w kwestii ethosu muzyki. Por. W. Tatkiewicz, *Estetyka starożytna*, [w:] idem, *Historia estetyki*, red. G. Kiljańczyk, T. 1, Warszawa 1985, s. 212.

²³ W zachowanej części *Harmoniki* Arystoksenos czyni wiele uwag dyskredytujących swoich poprzedników. Wymienia najstarszych teoretyków muzyki, tj. Lasosa z Hermione, Eratoklesa, Pitagorasa z Zakynthos, Agenora z Mitylenu. Z uwagi na to, że każdy z wymienionych muzyków tworzył teorię harmonii, określił ich mianem ἀρμονικοί (harmonicy). Niestety nie przetrwał systematyczny przegląd ich nauk, którego, jak mówił, dokonał wcześniej. Zob. R. da Rios, op. cit., § 6-7, § 11-12, § 46, 6-12.

²⁴ Ibidem, § 41, 13, § 42, 7.

W rzeczywistości Arystoksenos uwzględnia w swej teorii motywy pitagorejskie, ale kładzie nacisk na zmysłowe składniki muzyki²⁵.

PRZEŻYCIE ESTETYCZNE

Prawdopodobnie Arystoksenos był uczonym tej samej miary, co jego poprzednicy, ale jako pierwszy przeszedł od sfery wytwarzania dźwięku do sfery wrażeń dźwiękowych. Wyjaśnienie tych zagadnień uczynił celem swojej pracy.

Ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἷς τε τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις²⁶.

„Rozprawa opiera się na dwóch przesłankach: na słuchu i poznawaniu. Za pomocą słuchu oceniamy wielkości interwałów, dzięki rozumowi oceniamy ich znaczenie”.

Aby zrozumieć znaczenie usłyszanych dźwięków, trzeba skupić się na wnikliwym poznaniu ich właściwości. Od artysty wymaga się wrażliwości, dokładności i ostrości postrzegania zmysłowego (ἢ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια)²⁷. Ostatni z warunków ma fundamentalne znaczenie, ponieważ nie może ktoś, kogo postrzeganie zmysłowe jest niedokładne (φάυλως αἰσθανόμενον)²⁸, mówić o tym, czego w żaden sposób nie postrzega. Czy trzeba wykazać się doskonałym słuchem, aby zrozumieć mowę prostych dźwięków? W tej kwestii Arystoksenos wydaje się restrykcyjny i nieugięty. Nie wszyscy są uprawnieni do podejmowania badań. Muzyka jako dyscyplina naukowa powinna zachować twarde reguły. Nie chodzi przecież o to, by opierać się na słuchaniu w ogóle, ale by doskonałe ucho artysty „wyśledziło” i zbadało tyle materii, ile jest w jej zasięgu²⁹. Efekty poznania mogą być nieocenione. Kiedy artysta zostaje wprowadzony w stan uduchowienia, jest natchniony i zdolny do tworzenia. Z inspiracji rodzą się nie tylko dzieła, ale także nowe doznania i silne wzruszenia. Człowiek wykracza poza świat samych zjawisk, budzi się w nim potrzeba tworzenia nowych więzi, „jakaś nieugaszona tęsknota za transcendencją”³⁰ i kontemplacją Wyższego Piękną. Dzieje się tak dlatego, że:

²⁵ Warto przeciwstawić matematyczne podejście pitagorejczyków i empiryzm zwolenników Arystoksenosa, by odkryć, że potrzebne jest po trochu z obu tych postaw. Rozum i postrzeganie powinny iść bowiem w parze. Zob. M.L. West, op. cit., s. 254.

²⁶ R. da Rios, op. cit., § 42, 10-13.

²⁷ Ibidem, § 42, 22.

²⁸ Ibidem, § 43, 1.

²⁹ H.S. Macran, op. cit., s. 89.

³⁰ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996, s. 25.

ἐκ δύο γὰρ δὴ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ζύνεσις
 ἐστίν, αἰσθήσεώς τε καὶ μνήμης: αἰσθάνεσθαι
 μὲν γὰρ δεῖ τὸ γινόμενον, μνημονεῦειν δὲ τὸ
 γεγονός. κατ' ἄλλον δὲ τρόπον οὐκ ἔστι τοῖς
 ἐν τῇ μουσικῇ παρακολουθεῖν³¹.

„Z dwóch [wartości] wynika zrozumienie muzyki, z odczuwania i zapamiętywania. Odczuwać bowiem trzeba to, co się dzieje, a w pamięci należy zachować to, co się zdarzyło. Nie jesteśmy w stanie zrozumieć muzyki w inny sposób”.

Słowa αἰσθησις i μνήμη należy uznać za esencję filozoficznego przekazu. Nie ulega wątpliwości, że wchodzimy w bezpośredni kontakt z muzyką. Mniej lub bardziej uzdolnieni, staramy się ją zrozumieć i odczytać głębszy sens. Pierwszy rodzaj kontaktu ma miejsce wówczas, kiedy słuchamy utworu, doświadczając go zmysłowo i przeżywając emocjonalnie. Drugi dokonuje się wówczas, gdy o nim myślimy i rozpatrujemy ukryte znaczenia. Tak czynimy jako słuchacze muzyki³².

Podobnie, choć nie identycznie, „gdy do wybitnego dzieła muzycznego zbliżamy się jako badacze: analitycy i interpretatorzy, (...) mamy do czynienia z dwoma podstawowymi perspektywami. W pierwszej z nich rozpatrujemy dzieło, samo w sobie, jako utwór *per se*. Przedmiotem badań analitycznych stają się panujące w nim relacje (...). W drugiej z perspektyw przedmiotem rozpatrywania staje się dzieło (...) jako fenomen egzystujący w przestrzeni swego czasu i miejsca”³³.

Każdy człowiek niezależnie od kompetencji i prowadzonych badań może doznać silnych wzruszeń za sprawą muzyki. Są utwory, które głęboko zapadają w naszą pamięć. Możemy nieustannie przywoływać ich słowa, nucić melodie i wystukiwać rytm. A kiedy nasze myśli krążą wokół muzyki, nie tylko wprawiamy się w dobry nastrój, ale kontemplujemy Wyższe Piękno, nieświadomie poszukujemy więzi z Absolutem. Z właściwą sobie radością odnajdujemy swój mały, muzyczny świat, który jest tylko częścią muzycznego wszechświata. Zdarza się, że czynimy tak pod wpływem dawno zasłyszanej melodii. I jeżeli aktualnie doznajemy silnych uczuć, tj. miłości, smutku czy żalu, a muzyka potęguje je jeszcze bardziej, to znaczy, że nie jesteśmy odosobnieni w swoich przeżyciach. Być może w podobny sposób odbierali ją starożytni muzycy. Uzasadnienie tych słów odnajduję u Arystoksenosa w wartościach słuchania, poznawania, przeżywania i zapamiętywania.

³¹ R. da Rios, op. cit., § 48, 14-18.

³² M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2005, s. 11.

³³ Ibidem.

HARMONIA SKORELOWANA Z ETHOSEM

Arystoksenos stworzył podstawy do nowego typu badań, biorących pod uwagę psychologiczną reakcję człowieka³⁴. Rozważając subiektywny aspekt obcowania z muzyką, utrzymał tradycyjną naukę o *ethosie* muzyki. Wierzył w jej moralne, wychowawcze i lecznicze oddziaływanie.

Πειρώμεθα ποιεῖν τῶν μελοποιῶν ἑκάστην
καὶ τὸ ὅλον τῆς μουσικῆς, ὅτι ἡ μὲν τοιαύτη
βλάπτει τὰ ἤθη ἢ δὲ τοιαύτη ὠφελεῖ, τοῦτο
αὐτὸ παρακούσαντες, τὸ δ' ὅτι καθ' ὅσον
μουσικὴ δύναται ὠφελεῖν³⁵.

„Próbujemy zbadać każdy rodzaj kompozycji melodycznej i odnosząc się do całości zjawisk muzyki, uznajemy, że jeden rodzaj muzyki szkodzi moralności, a inny przynosi jej korzyść. Niektórzy zatracili już sens tego, w jaki sposób muzyka może pomagać”.

Aby nie zatracić sensu, Arystoksenos odnosi się do wymienianej całości zjawisk. Słowem τὸ ὅλον zwraca uwagę na psychologiczny warunek piękna. To niezwykle piękno płynące z muzyki może być uchwytnie wówczas, gdy jego składniki ściśle ze sobą współgrają. Arystoksenos widzi doskonałość struktury muzycznej w harmonijnym zespoleniu siedmiu części. Są nimi: rodzaje (γένη), interwały (διαστήματα)³⁶, dźwięki (φθόγγοι), systemy (συστήματα), tonacje (τόηοι), modulacje (μεταβολαί) i kompozycje melodyczne (μελοποιΐαι)³⁷. Zrozumienie istoty muzyki polega na jednoczesnym uchwyceniu tego, co stałe, i tego, co zmienne. Dla uzyskania doskonałej struktury melodii Arystoksenos proponuje następujący porządek:

1. Γένη – W kompozycji harmoniczej należy wyróżnić trzy rodzaje: diatoniczny, chromatyczny i enharmoniczny. Pierwszorzędny status wykazuje kompozycja enharmoniczna³⁸, typowa dla muzyki poważnej, do tego najbardziej wyszukana i najpiękniejsza ze wszystkich rodzajów. Ten rodzaj kompozycji sprzyja pozyskiwaniu męstwa³⁹. Kompozycja chromatyczna⁴⁰, w ocenie Mi-

³⁴ E. Fubini, *Historia estetyki starożytnej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 62.

³⁵ R. da Rios, op. cit., § 40, 16-41.

³⁶ W interwale Arystoksenos widzi wielkość lub ilość, a nie, jak pitagorejczycy, stosunek lub proporcję. Zob. J.G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 105.

³⁷ Niestety nie zachowało się omówienie zasad dotyczących modulacji i kompozycji melodycznej.

³⁸ Nazwa „enharmoniczny” oznacza „we właściwym strojeniu”, często mówi się o nim po prostu „harmonia” – „standardowe strojenie”. Zob. M.L. West, op. cit., s. 182.

³⁹ Por. ibidem, s. 263.

⁴⁰ Nazwa „chromatyczny” pochodzi od słowa χρώμα i sugeruje jakieś odchylenie od normy (ubarwienie).

strza, jest przyjemna i łatwa w odbiorze, ale prowadzi do zniewieściałości⁴¹ i rozleniwienia. Kompozycja diatoniczna jako najstarsza ze wszystkich powinna być najczęściej wybierana⁴².

2. Διαστήματα – Interwały, łącząc się ze sobą, tworzą system doskonały. Z natury dzielimy je według wielkości, złożoności, rodzaju, kryterium konsonansu i dysonansu, a także racjonalizmu i irracjonalizmu. Kiedy zmienia się położenie dźwięków, jednemu rozmieszczeniu tego samego interwału może towarzyszyć zmiana harmonii, innemu natomiast nie. Podobnie nic nie stoi na przeszkodzie, aby pomimo konsonansu dźwięków struktura była beużyteczna harmonicznie, ale z drugiej strony, kiedy nie ma konsonansu, pozostałe zasady są beużyteczne. Konsonans jest pierwszym i koniecznym warunkiem, którego niespełnienie powoduje zniesienie harmonii⁴³.

3. Φθόγγοι – Dopiero wtedy dźwięk ma charakter pozwalający na przyporządkowanie go do kompozycji harmoniczej, gdy głos zatrzymuje się na jednej określonej wysokości dźwięku. Taka jest jego konstrukcja⁴⁴.

4. Συστήματα – Każdy system wyraża się w jakimś obszarze tonów, podczas gdy obszar tonów sam w sobie nie wykazuje żadnego zróżnicowania. Skomponowana w nim melodia przyjmuje nie przypadkową, lecz niemal największą różnorodność. Systemy z natury rozróżniamy dzięki wielkości, rodzajowi, kryterium konsonansu i dysonansu, ze względu na artykulację, inwersję i ciągłość, a także systemy proste, podwójne i wielorakie. To, co jest potrzebne lub niepotrzebne w harmonii, Arystoksenos porównuje do zestawienia liter w języku: nie każde zestawienie daje sylabę⁴⁵.

5. Τόνοι – Własny system tonacji Arystoksenosa opiera się na założeniach dotyczących budowy skal, które to założenia odzwierciedlają naturalne prawa rządzące melodią⁴⁶. On sam stworzył trzynaście tonacji, posługując się istniejącą już terminologią⁴⁷. Są nimi: hypermiksolidyjska, miksolidyjska (niska i wysoka), lidyjska (niska i wysoka), frygijska (niska i wysoka), dorycka, hypolidyjska (niska i wysoka), hypofrygijska (niska i wysoka) i hypodorycka. Każda z tonacji odznaczała się własnym ethosem⁴⁸.

Wszystkie elementy wywierały znaczący wpływ na charakter i emocjonalne oddziaływanie kompozycji melodycznej. Zmiana położenia nawet jednej nuty w skali mogła dać daleko idące modyfikacje efektów emocjonalnych i behawioralnych.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Zob. R. da Rios, op. cit., § 6, 9-14.

⁴³ Ibidem, § 58-62.

⁴⁴ Ibidem, § 20-21, § 26, § 69.

⁴⁵ Ibidem, § 21-23, § 31-32, § 37.

⁴⁶ Zob. ibidem, § 27, § 57, § 63, § 73. Por. M.L. West, op. cit., s. 245-246.

⁴⁷ Arystoksenos wykorzystał siedem nazw, które Eratokles zastosował do swoich gatunków oktawy enharmonicznej. Na ten temat: ibidem, s. 247.

⁴⁸ Zob. W. Tatariewicz, op. cit., s. 264.

ZAKOŃCZENIE

Zdefiniowanie istoty harmonii stało się głównym zadaniem Arystoksenosa. Czytając pierwszą księgę *Harmoniki*, odnosimy wrażenie, że filozof nieustannie zadawał dwa pytania: „Czym jest muzyka sama w sobie?” oraz „Co stanowi o jej istocie?”. W tym miejscu warto odwołać się do dyskusji na temat czterech przyczyn, zawartych w *Metafizyce* Arystotelesa. „Jest więc jasne, że wiedza powinna opierać się na poznaniu pierwszych przyczyn” (Ἐπεὶ δὲ φανερόν ὅτι τῶν ἐξ ἀρχῆς αἰτίων δεῖ λαβεῖν ἐπιστήμην)⁴⁹, czyli tego, co ustanawia, warunkuje i nadaje strukturę⁵⁰. Założmy, że przyczyna formalna (τὴν οὐσίαν καὶ τὸ τί ἦν εἶναι)⁵¹ odnosi się do struktury melodii, przyczyna materialna (τὴν ὕλην καὶ τὸ ὑποκειμένον)⁵² do materii melodii, a przyczyna sprawcza (ὄθεν ἢ ἀρχὴ τῆς κινήσεως)⁵³ i przyczyna celowa (τὸ οὗ ἕνεκα καὶ τὰγαθόν)⁵⁴ do kompozycji melodycznej. Arystoksenos opisuje materię melodii jako konieczną do istnienia przedmiotu, ale niewystarczającą do tworzenia istoty istnienia. Istota melodii nie może składać się z ciągu niezrozumiałych dźwięków. Aby odnaleźć prawdziwe piękno, należy zachować doskonałość materii i struktury, wynikającej z harmonijnego układu wszystkich części. „Oprócz wyżej wymienionych przyczyn potrzebne są jeszcze inne; są nimi ruchy niebios i przyczyna najwyższa – nieruchomy Poczyszyciel”⁵⁵. W tak pomyślanym systemie „ostatecznym celem staje się dobro” – τὰγαθόν [τέλος γὰρ γενέσεως καὶ κινήσεως πάσης τοῦτ' ἐστίν]⁵⁶, dobro utożsamiane z Pierwszą Substancją, Najwyższym Umysłem i Pięknem, będące Najlepszym i Najdoskonalszym Jestestwem, które pociąga cały wszechświat i porusza go jako przedmiot pragnienia i miłości. W tym kontekście muzyka staje się kontemplacją Wyższego Piękna i Dobra.

ABSTRACT

Aristoxenus, a great philosopher and a musicologist, followed Aristotle, his teacher, in the theory of science. He attempted to determine the nature of melody and the essence of the existence of harmony. His treatise *Harmonika* demonstrates that in comparison with music no other object of perception displays so great and so fine an order. A combination of perception and reason is required for full understanding of melody. However, for the music student accuracy of perception stands first in order of importance.

⁴⁹ Arystoteles, *Metaphysica*, ed. cit., 983 a 24-25.

⁵⁰ G. Reale, *Platon i Arystoteles*, [w:] idem, *Historia filozofii starożytnej*, tłum. E.I. Zieliński, T. 2, Lublin 2008, s. 401.

⁵¹ Arystoteles, *Metaphysica*, ed. cit., 983 a 27-28. Por. 1013 a 24-25.

⁵² Ibidem, 983 a 29-30. Por. 1013 a 26-27.

⁵³ Ibidem, 983 a 30. Por. 1013 a 29-30.

⁵⁴ Ibidem, 983 a 31. Por. 1013 a 33-34.

⁵⁵ G. Reale, *Platon i Arystoteles*, op. cit., s. 402.

⁵⁶ Arystoteles, *Metaphysica*, ed. cit., 983 a 32.

What we call harmonics can be divided into seven parts: *genera*, intervals, notes, *systemata*, *tonoi*, modulations and melodic compositions. Aristoxenus drew inspiration from several Aristotelian sources in his interpretation of the science of music, especially from *Metaphysics*. He also made use of Aristotelian discussions of the four types of cause: essential, formal, efficient and final. The first two are important to answer the following questions: „what does melody consist of” and „how is it arranged”? In the context of harmonic science matter is necessary so that an object could exist, but it is insufficient to form its own existence. The essence of melody cannot be construed merely as an incomprehensible cluster of sounds. It should be remarkable orderliness between the structure and the matter of melody. Furthermore, the final aim is Good identified with the first Substance, the greatest Mind and the Absolute. In this sense music becomes contemplation of the greater Good and Beauty.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, Oxford 1894.
2. Aristoteles, *Poetica*, Oxford 1965.
3. Aristoteles, *Rhetorica*, Oxford 1959.
4. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 2007.
5. Arystoteles, *Metaphysica*, na podstawie tłum. T. Żeleźnika, oprac. M. Krąpiec, A. Maryniarczyk, T. 1-2, Lublin 1996.
6. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983.
7. Arystoteles, *Retoryka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988.
8. Barker A., *Harmonic and Acoustic Theory*, [w:] idem, *Greek Musical Writings*, T. 2, New York 1989.
9. Macran H.S., *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford 1902.
10. Marquard P., *Die Harmonischen fragmente des Aristoxenus*, Berlin 1868.
11. da Rios R., *Aristoxeni elementa harmonica*, Roma 1954.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Fubini E., *Historia estetyki starożytnej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997.
2. James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.
3. Landels J.G., *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003.
4. Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, T. 1-5, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2008.
5. *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, T. 1, Warszawa 1958.
6. Tomaszewski M., *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzielo muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2005.
7. Tatarkiewicz W., *Estetyka starożytna*, T. 1, Warszawa 1962.
8. West M.L., *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003.